



EDICIÓN 17  
ENERO - JUNIO 2023  
E-ISSN 2389-9794

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
Sede Medellín



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

ARTÍCULO

# Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze

---

Felipe A. Matti



Edición 17 (Enero-junio de 2023)

E-ISSN 2389-9794



# Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97875>



Felipe A. Matti\*\*

**Resumen:** el propósito de este trabajo es analizar la relación entre el pintor Paul Cézanne y el filósofo Gilles Deleuze en torno al concepto de sensación y su vínculo con la creación pictórica. Particularmente se estudiará la influencia del pintor en la concepción de la obra de arte como *ser o bloque* de sensación que realiza el filósofo francés. Así, es posible pensar a Deleuze como un filósofo que acompaña el arte de vanguardia del siglo XX dado que propone el arte como la sensibilización de las fuerzas no humanas del cosmos. Este trabajo dividirá la investigación en dos partes: primero se hará una aproximación al concepto de sensación que manejó el pintor francés en vida y luego se desarrollará el concepto de sensación tal como se presenta en la filosofía de Gilles Deleuze para determinar en qué medida Deleuze se sirve de la noción de sensación pos-impresionista y cómo la modifica a tal punto de que es un concepto estético válido y propio de su pensamiento estético.

**Palabras clave:** sensación; Gilles Deleuze; Paul Cézanne; estética; diagrama pictórico.

---

\* **Recibido:** 21 de agosto de 2022 / **Aprobado:** 19 de octubre de 2022 / **Modificado:** 27 de octubre de 2022.  
Artículo de investigación sin financiación institucional.

\*\* Licenciado y Profesor de Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina (Buenos Aires, Argentina). Becario doctoral de la misma institución y el CONICET (2021-presente) y profesor titular en la Escuela Nacional de Museología (Buenos Aires, Argentina)  <https://orcid.org/0000-0001-9676-7705>  
 [mattifelipeandres@uca.edu.ar](mailto:mattifelipeandres@uca.edu.ar)

Cómo citar / How to Cite Item: Matti, Felipe A. "Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 54-80. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97875>





## Aesthetics of sensations: from Paul Cézanne to Gilles Deleuze

**Abstract:** the purpose of this paper is to analyse the relationship between painter Paul Cézanne and philosopher Gilles Deleuze concerning the concept of sensation and its link to the pictoric creation. Particularly, it will be studied the painter's influence in the definition of work of art as *being* or *block* of sensation by the french philosopher. Thus, it is possible to think Deleuze as a philosopher who accompanys twentieth century avant-garde art given that he proposes art as the sensibilization of non-human forces of the cosmos. The article will be divided into two parts: first the concept of sensation used by the french painter in life will be approached; secondly the concept of sensation as it appears in the philosophy of Gilles Deleuze will be developed to determine in which way does Deleuze use the pos-impressionist notion of sensatin and how does he modify it to the point that it becomes a valid and own aesthetic concept of his philosophy.

**Keywords:** sensation; Deleuze; Cézanne; aesthetics; pictoric diagram.

## Estética das sensações: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze

**Resumo:** o objetivo deste artigo é analisar a relação entre o pintor Paul Cézanne e o filósofo Gilles Deleuze em relação ao conceito de sensação e sua ligação com a criação pictórica. Em particular, será estudada a influência do pintor na concepção do filósofo francês sobre a obra de arte como um ser ou um bloco de sensações. Assim, é possível pensar em Deleuze como um filósofo que acompanha a arte de vanguarda do século XX, uma vez que ele propõe a arte como a sensibilização das forças não humanas do cosmos. Este artigo dividirá a pesquisa em duas partes: primeiro, será feita uma abordagem do conceito de sensação com o qual o pintor francês lidou durante sua vida e, em seguida, será desenvolvido o conceito de sensação tal como é apresentado na filosofia de Gilles Deleuze, a fim de determinar em que medida Deleuze faz uso da noção pós-impressionista de sensação e como ele a modifica a ponto de torná-la um conceito estético válido e próprio de seu pensamento estético.

**Palavras-chave:** sensação; Deleuze; Cézanne; estética; diagrama pictórico.

## Introducción

En este artículo se analizará la relación entre el pintor Paul Cézanne y el filósofo Gilles Deleuze en torno a la concepción de obra de arte que desarrolla este último. Particularmente se estudiará la influencia de la estética cezanniana en la definición de obra de arte como *ser o bloque* de sensación del filósofo francés. Sensación es un concepto clave no solo para Cézanne, sino que también lo es para el vocabulario *pos-impresionista* y fue determinante para la formación de las corrientes pictóricas modernas (desde el fauvismo de Henri Matisse hasta el expresionismo abstracto, pasando por el arte de Paul Klee, por ejemplo). En la medida que la pintura comienza a abandonar el objetivo academicista de representar “fielmente” al objeto o modelo a través de trazos exactos y prolijos del dibujo, estalla la preponderancia del color en el lienzo. Así, es posible pensar a Deleuze como un filósofo que acompaña conceptualmente una fase decisiva de la modernidad pictórica dado que propone el arte como el espacio donde se crean las sensaciones, que son el compuesto de las fuerzas no humanas del cosmos. De esta manera, la pintura es definida de un modo totalmente moderno: el compuesto de sensaciones se traduce en las fuerzas pintadas, los cuerpos son sujetos a un dinamismo modular que deviene tangible a través de la creación pictórica:

El arte alcanza a sí mismo este estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos. Siempre hay una trayectoria en la obra de arte [...] En la pintura, puede haber un mapa, en la medida en que el cuadro es menos una ventana sobre el mundo, a la italiana, que un montaje en una superficie.<sup>1</sup>

Sin ir más lejos, Deleuze hace hincapié en el desarrollo estético de Cézanne<sup>2</sup> como fundamental para comprender qué es el arte y cuál es su finalidad, a saber, la extracción de un bloque de sensaciones. De esta manera toda la materia se vuelve expresiva y la sensación es el agente colorante del cuadro: pintar es arrancar de los colores acordes nuevos y la sensación es aquello que encarna ese acontecimiento, es el devenir sensible a partir del cual algo o alguien “incesantemente se vuelve otro” sin dejar de ser lo que es<sup>3</sup>.

1. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 2016), 95.

2. A quien considera precursor de Francis Bacon, otro pintor clave para la estética deleuziana.

3. Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2019), 179.





Por lo tanto, el ser de sensación es la reversibilidad del que siente y de lo sentido, es un entrelazamiento íntimo donde la carne es extraída del cuerpo vivido y del mundo percibido. La creación pictórica es la sensibilización de la intencionalidad de uno a otro: el ser de sensación mantiene su correlación con la carne del mundo de la que fue extirpada. La carne no es sensación, pero es la partícipe de su revelación. Así, las múltiples caras de la montaña de Saint-Victoire que nos develó Cézanne son, cada una de ellas, sensaciones que brotan de las rocas tornasoladas. La sensación, por lo tanto, es un *entre* del hecho pictórico que tiene

Una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el “instinto”, el “temperamento” un vocabulario común tanto al Naturalismo<sup>4</sup> como a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (el “hecho”, el lugar, el “evento”).<sup>5</sup>

La Figura pintada es un cuerpo contorsionado por diversas fuerzas que se ejercen sobre él, por lo que deviene un cuerpo atlético y desregulado. El espectador de la obra de arte también sufre esta desorganización en la medida que la obra lo perfora completamente, vinculándose así los cuerpos (el pintado y el expectante) en función de los diversos niveles del sentir. La sensación atraviesa todos los dominios de la percepción y la afección, entablando la relación directa entre cuerpos, los cuales se comunican en la profundidad vitalmente. Por lo tanto, la pintura debe generar una “subversión de los sentidos y los distintos órdenes sensoriales, un trastorno que los mantenga en constante turbulencia”<sup>6</sup>. El efecto de la pintura reverbera por lo bajo como un ritmo que recorre el cuadro, un movimiento vibrante de diástole y sístole en el que el mundo atrapa al espectador cerrándose sobre él, y el *yo* del espectador se abre al mundo, abriendo, al mismo tiempo, al mundo. Esta unidad rítmica solamente se logra en tanto que los cuerpos estén desorganizados, es decir, que sean cuerpos, pero no organismos. De este modo, lo que une a estos cuerpos es la sensación capaz de desterritorializar al individuo y disolverlo en la atmósfera que distancia un cuerpo de otro, el *entre* del pintor y el objeto modulado.

4. Con Naturalismo Deleuze posiblemente esté pensando en el impresionismo de William Turner o Camille Pissarro.

5. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation* (París: Éditions du Seuil, 2002), 39.

6. Paula Honorato-Crespo, “Sensación y pintura en Deleuze”, *Aisthesis*, no. 47 (2010): 276, <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3304>



Así, Deleuze se propone desentrañar “la lógica de la sensación desde el ‘cuerpo sin órganos’” y “concebir lo figural<sup>7</sup> como una opción pictórica capaz de generarlo”<sup>8</sup>. La Figura entonces será lo modulado. El cuerpo paciente de fuerzas, tanto internas como externas, se expresa en la pintura: la pintura, expresando la Figura, crea las sensaciones y forma este vínculo profundo entre los cuerpos. La sensación por lo tanto no tiene, en sentido estricto, un costado subjetivo y otro objetivo: no tiene costado alguno, sino que es ambas cosas, indisolublemente. Es tanto ser-en-el-mundo como como ser receptáculo de las sensaciones que brotan de la obra de arte:

Es este mundo-cuerpo fusionante de sensación que Cézanne pinta, y es adentrándose al mundo-cuerpo de la pintura que el espectador logra experimentar el lienzo como sensación. Pero aquello que Cézanne se propone hacer en última instancia, argumenta Deleuze, es ir más allá de la sensación y pintar las fuerzas invisibles que la impactan.<sup>9</sup>

Se trata de replegar la sensación, extenderla o contraerla aferrándose a las fuerzas que de otra manera nos son invisibles. La pintura, por medio de la sensación, sensibiliza las fuerzas que transgreden los cuerpos. Éste es para Deleuze el mayor hito del genio de Cézanne: “Haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea: hacer visible la fuerza que pliega las montañas, la fuerza germinal de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje”<sup>10</sup>. Deleuze señala al pintor Francis Bacon como un sucesor de Cézanne en la medida que muestra el cuerpo dentro del caos, sumergido en el abismo de los cuerpos sin órganos:

7. Tal como señala Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts* (Londres: Routledge, 2003), 112-116 la noción de “figura” deriva del análisis de Jean-Francois Lyotard, quien a su vez se basa en la teoría del campo de percepción merleau-pontiniana y los desarrollos pictórico-teóricos de la Bauhaus (particularmente los de Paul Klee y André Lhote). Para los pintores vanguardistas, el arte representativo después de Cézanne es prácticamente imposible puesto que el campo de percepción no es simplemente aquello que puede ser representado en función de líneas y diagonales. Justamente, Lyotard distingue entre dos espacios: uno que comprende entidades “codificadas” y reconocibles, y un “espacio figural” donde fuerzas inconscientes (e invisibles) sufren una continua metamorfosis. Para Deleuze, lo figural del arte será justamente la capacidad de producir figuras que “hagan visibles” (lo cual muestra la influencia teórica de Paul Klee) aquellas fuerzas que atraviesan y perforan los diversos cuerpos. Esto también está en consonancia con la relación entre la obra de arte, las fuerzas figurales y el “Cuerpo sin Órganos” (o CsO). Sobre esto último, ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-textos, 20023), 155-171.

8. Honorato-Crespo, “Sensación y pintura”, 276.

9. Ronald Bogue, “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”, *Journal of the British Society for Phenomenology* 24, no. 1 (1993): 58-59, <https://doi.org/10.1080/00071773.1993.11644271>

10. Gilles Deleuze, *Logique*, 58.



El cuerpo en el trabajo de Bacon es siempre un proceso de devenir otro, devenir-animal, devenir-molecular, devenir-imperceptible, y los ritmos sistólicos y diastólicos que juegan a través de sus composiciones son aquellos de una “vida no-orgánica”, un “Poder [Puissance] más profundo” que el cuerpo vivido y “tanto más inhabitable”. Si Bacon, entonces, es un pintor de sensaciones, lo es solo en este amplio sentido, el de un pintor de las sensaciones des-organizadas e inorgánicas del cuerpo sin órganos.<sup>11</sup>

Esta “desmedida pulsación de materia”<sup>12</sup> representa el mundo de la sensación donde ni los objetos ni los sujetos (la obra de arte y el espectador respectivamente) son seres individualizados. Se trata de un estado pronominal en el que los cuerpos se afectan unos a otros por medio de la sensación, los “cuerpos no-individualizados se mezclan con nuestro aún no constituido cuerpo”<sup>13</sup>. De esta manera Deleuze es un pensador del arte no-figurativo, aquél que “deforma las formas y sujetos para llevarlos (llevarnos) por las líneas que dibuja”<sup>14</sup>. El arte de Cézanne encuentra en Deleuze un filósofo dispuesto a repensar la pintura en función de sus hallazgos. La pintura es un “arte de presencia y no de representación, de sensación y no de sensacionalismo”. La sensación es el encuentro de fuerzas con un cuerpo al que desgarran totalmente. El proyectil pictórico destroza los cuerpos “para revelar el cuerpo sin órganos”<sup>15</sup> por medio de la sensación, la cual se dirige y alcanza lo más esencial y profundo del ser humano.

Entonces, lo que ocupa este trabajo es la relación entre la sensación cezanniana y la eventualidad de la creación artística que sugiere Deleuze como la contra cara del movimiento vital subjetivo del arte. Se dividirá la investigación en dos partes: primero se hará una aproximación al concepto de sensación que manejó el pintor francés en vida y, a su vez, en qué medida repercutió en aquellas corrientes pictóricas que se vieron influidas por él. Luego, se desarrollará el concepto de sensación tal como se presenta en la filosofía de Gilles Deleuze, particularmente, en sus escritos sobre pintura (sea *Francis Bacon* como *Pintura: el concepto de diagrama*) y en *¿Qué es la filosofía?* Reparando en las instancias en las que Deleuze hace mención y uso de la estética cezanniana. Finalmente se determinará en qué medida Deleuze se sirve de la noción de sensación pos-impresionista y cómo la modifica a tal punto de que es un concepto estético válido y propio de su pensamiento.

11. Bogue, “Gilles Deleuze”, 59.

12. Joe Hughes, *Deleuze and the genesis of representation* (Nueva York: Continuum, 2008), 23.

13. Hughes, *Deleuze*, 23.

14. Mireille Buydens, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze* (París: Librairie philosophique J. Vrin, 2005), 56.

15. Buydens, *Sahara*, 109.



## Paul Cézanne: sensaciones y realidades pictóricas

“[...] Permanezco bajo el efecto de sensaciones y, a pesar de mi edad, atornillado a la pintura”<sup>16</sup>.



Felipe A. Matti  
Estética de las sensaciones

Todo aquello que sea comentado acerca de cómo Cézanne comprendía la pintura y el acto de pintar mismo debe ser sopesado y aprehendido con suma cautela. Esto es así porque el francés no legó más que su trabajo, es decir, sus cientos de lienzos en los cuales se puede apreciar la evolución artística y estilística del pintor<sup>17</sup>. Por fortuna, lo que sí ha llegado son los relatos y recuentos de diversos personajes afines al arte (algunos incluso artistas ellos mismos, como es el caso de Maurice Denis) que recopilaron sus conversaciones, intercambios epistolares y hasta observaciones de Cézanne en su estado de frenética inspiración y minuciosa investigación pictórica. Por lo tanto, es posible alcanzar una comprensión, aunque sea defectuosa, de lo que el pintor pensaba acerca del arte en general y, más propiamente, de su propio arte.

A raíz de ello, es menester enmarcar el límite de esta investigación debido a que el objeto de la misma no es analizar exhaustivamente la problemática en torno a la investigación de Paul Cézanne, sino solamente su influencia en Gilles Deleuze. De las más de doscientas cartas que han sido conservadas de Cézanne, aquellas destinadas a Émile Bernard han sido las más estudiadas, no solo en la actualidad sino incluso estando el propio Cézanne en vida. Esto se verifica al encontrar palabras textuales de las epístolas en escritos recopilatorios, como por ejemplo en las notas sobre la pintura que recoge Paul Cézanne hijo y que fueron publicadas por Léo Larguier en el texto *El domingo con Paul Cézanne*. Sin ir más lejos, tanto las mencionadas cartas como fragmentos del escrito de Larguier fueron publicadas junto con otros escritos de igual o mayor peso en *Conversaciones con Cézanne*. En este artículo se tratará primordialmente con *Conversaciones...* puesto que es el texto que mayor influencia tuvo en el filósofo. También se emplearán otros textos en la medida que ayuden a desarrollar la noción de sensación tal como la comprendía Cézanne, porque si bien es notable la carencia de escritos donde el pintor exprese explícitamente a qué se refiere con “captar” o “representar” sus

16. Michael Doran, comp., *Conversaciones con Cézanne* (Buenos Aires: Cactus, 2016), 62.

17. Comparar, por ejemplo, *La tentación de San Antonio* (1867-1869) o *La Magdalena* (1869), donde los trazos aún describen a las figuras en su totalidad de modo llano y distinto con leves rastros de un geometrismo o una lógica de la profundidad, con *Las bañistas* (1894-1905) o *Ruta en la montaña de Saint-Victoire* (1898-1902) donde la estética cézanniana ya se expresa por completo.



“pequeñas sensaciones”, hay un sinnúmero de manifiestos y demás textos en los que diversos artistas, sea que se refieran concretamente a Cézanne o a su propio estilo pictórico o poético, emplean la terminología cézanniana.

La influencia del impresionismo sobre Cézanne concierne a la creación pictórica, la cual trata de captar “el instante receptor de la impresión de naturaleza”<sup>18</sup>. El pintor es el receptáculo directo de los diversos estímulos sensibles de la naturaleza, es presa de las sensaciones que confunden objeto y sujeto totalmente. La dualidad representación-modelo pasa a ser la modelo-sensación: el pintor recibe las impresiones sensoriales de la naturaleza y las imprime en su creación, la cual causa sensaciones en quien observa la pintura<sup>19</sup>. Así, el pintor impresionista era cautivado por la naturaleza, definida pictóricamente como el “total de las sensaciones ópticas”<sup>20</sup>. El pintor y crítico de arte Maurice Denis es quien más acertadamente reúne los presupuestos impresionistas en su manifiesto del arte neotradicionalista y, además, quien daría testimonio más tarde de sus encuentros con el maestro Cézanne y detallaría con minuciosa prolijidad el proceso creativo del pintor en sus abruptas detenciones ante el lienzo para figurar la mejor manera de impactar sus sensaciones.

Cézanne tenía completo conocimiento del impresionismo, puesto que se codeó con el movimiento que antecedió a la vanguardia del siglo XX liderado por Camille Pissarro y hasta trabajó a su lado en más de una ocasión. Sin embargo, pronto tomaría distancia de él y sería absorbido totalmente por la tarea más importante del pintor: el estudio de la naturaleza<sup>21</sup>. Este estudio es para Cézanne fundamental, puesto que se trata de hendir la naturaleza y sumergirse en ella para expresarla de manera lógica y geométrica, formando un armazón que exprese las sensaciones lo más fielmente posible. De esta manera el pintor es capaz de “leer”

18. Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus, 2015), 11.

19. “[...] Todo cambia en nuestras sensaciones, objeto y sujeto. Hay que ser muy buen alumno para hallar dos días seguidos el mismo modelo sobre la mesa, la vida, la intensidad de coloración, la luz, la movilidad, el aire..., hay un montón de cosas que ya no son las mismas”. [Maurice Denis, *Definición del neotradicionalismo*] en Ángel González-García, Francisco Calvo-Serraller y Simón Marchán-Fiz, *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), 23.

20. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 23.

21. Durante la década de los años novena, “[...] Cézanne está sentando las bases de su aportación al lenguaje del arte moderno: no quiere que su pintura refleje miméticamente, con una fría precisión, la realidad que le rodee, ya sea un objeto o un conjunto de objetos, una figura humana o un paisaje. Lo que le importa en realidad es saber transmitir mediante sus lienzos la estructura profunda de esos objetos, de esas personas o de esos paisajes” en Joan Minguet, *Cézanne: obra de una vida* (Madrid: PML, 1994), 17. Ver, por ejemplo, la carta del 26 de mayo de 1904 dirigida a Émile Bernard, “[...] El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza, y esforzarse en producir cuadros, que sean una enseñanza. Las charlas sobre el arte son casi inútiles”, en Doran, *Conversaciones*, 62.



la naturaleza, de verla “bajo el manto de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía. [...] Pintar es registrar sus sensaciones coloreadas”<sup>22</sup>. A partir de esta lectura el pintor es capaz de realizar sus sensaciones, lo cual quiere decir desarrollar de manera óptima la coordinación ojo-cerebro, los cuales trabajan simultáneamente en la captación de la naturaleza y sus impresiones coloreadas y coloreantes. Dichas impresiones son vistas por el ojo y organizadas lógicamente por el cerebro, formando así un conjunto de “sensaciones organizadas” que producen los medios de expresión pictóricos.

Así, el estudio de la naturaleza cézanniano deviene el entrenamiento estético del ser humano y adquisición de una mejor captación sensible de las cosas: “El artista concretiza e individualiza”<sup>23</sup>. Esta captación a su vez supone una concepción ontológica del ordenamiento de las cosas. Así como el artista ve, concibe y compone la obra de arte, la naturaleza exhibe una estructura lógica dispuesta en profundidad. Esta profundidad es delatada por el color, el cual *modula* la geometría de las cosas<sup>24</sup>. La distancia profunda entre el pintor y su modelo se interpone como la *atmósfera*<sup>25</sup>, la cual hace que todos los cuerpos vistos en el espacio devengan convexos. De esta manera, el artista es incapaz de percibir directamente todas las relaciones espaciales establecidas entre las cosas puesto que están ocultas o superpuestas entre y por ellas, esta convexidad no deja más alternativa que sentir las relaciones y sentir los cuerpos. Sin ir más lejos, la pintura “es el arte de combinar los efectos, es decir de establecer relaciones entre colores, contornos y planos”<sup>26</sup>.

El método cézanniano, a grandes rasgos, consiste en buscar la expresión de aquello que se siente a través de la organización de las sensaciones. De la naturaleza concebida como el espacio profundo surge la liberación del modelo. Pintar para Cézanne no es copiar servilmente lo objetivo, sino que es “captar una armonía entre relaciones numerosas, es transponerlas en una gama propia desarrollándolas según una lógica nueva y original”<sup>27</sup>. Esta lógica nueva y original consistirá en la revolución cézanniana de la pintura. La naturaleza ya no podrá ser tratada a través de la perspectiva tradicional, es decir, el punto de fuga lineal y

22. Doran, *Conversaciones*, 74-79.

23. Doran, *Conversaciones*, 38.

24. Esta idea será esencial para la formulación del arte inobjetivo y simultáneo de Robert Delaunay. Ver Robert Delaunay, *Del cubismo al arte inobjetivo* (Buenos Aires: Cactus, 2016).

25. “¡Qué difícil es pintar! ¿Cómo ir hacia la naturaleza sin ambages? Vea desde ese árbol hasta nosotros hay un espacio, una atmósfera, se lo concedo; pero luego aparece ese tronco, palpable, resistente, ese cuerpo... ¡Hay que verlo como lo ve aquel que acaba de nacer!” Doran, *Conversaciones*, 50.

26. Doran, *Conversaciones*, 40.

27. Doran, *Conversaciones*, 41.



horizontal, sino que deberá ser expresada por medio de la perspectiva vertical. De esta manera las cosas devienen cilindros, esferas, conos, y cada lado de un objeto se dirige hacia un punto central:

Las líneas paralelas al horizonte dan a luz lo extenso, o sea una sección de la naturaleza o si lo prefiere del Espectáculo que el *Pater omnipotens, æterne Deus* despliega ante nuestros ojos, las líneas perpendiculares a ese horizonte dan la profundidad.<sup>28</sup>

Los objetos deben ser modulados de tal manera que su ubicación espacial pertenezca no a una representación fiel a la línea estructurada de la perspectiva, sino que sus caras deben desplegarse enteramente dentro de la lógica de lo que vemos y lo que sentimos. Los procedimientos del pintor son “simples medios para llegar a hacer sentir al público lo que sentimos nosotros mismos y para hacer que nos acepten”<sup>29</sup>. Este procedimiento es detallado por el propio Bernard en su escrito sobre los ratos que vivió acompañado por Cézanne publicado hacia 1904 en la revista *L’Occident*:

[...] Cuanto más trabaja el artista, más su obra se aleja de lo objetivo, puesto que se distancia de la opacidad del modelo que le sirve de punto de partida, más entra en la pintura desnuda, sin otro fin que ella misma; cuanto más abstracto es su cuadro, más lo simplifica con amplitud, tras haberlo dado a luz estrecho, conforme, vacilante.<sup>30</sup>

Resumidamente, la lectura de la naturaleza para Cézanne es la penetración de la profundidad atmosférica que separa el ser sensible, envuelto por el centelleo constante de sus sensaciones, y los objetos que reposan en un *spatium* inmenso y horadado. Esta inmensidad es la extensión misma, que se pliega de tal manera que sólo la luz y los colores la perforan, formando simultáneamente la profundidad de las cosas. La construcción pictórica es el tratamiento lógico y geométrico de eso mismo. La sensación exige que los medios se transformen constantemente para que sean capaces de expresarla lo más fielmente posible, por tanto “no hay que intentar hacer entrar la sensación en un medio preestablecido, sino poner el genio inventivo de expresiones al servicio de la sensación”<sup>31</sup>. Se trata de “organizar” las sensaciones; la doctrina de Cézanne es sensitiva en la medida que el pintor descubre la lógica de las sensaciones y la expresa fielmente, mostrando la simultaneidad y profundidad del espacio.

28. Doran, *Conversaciones*, 57.

29. Doran, *Conversaciones*, 95.

30. Doran, *Conversaciones*, 71.

31. Doran, *Conversaciones*, 83.

## Joaquim Gasquet y la influencia en Deleuze

“La delicadeza de nuestra atmósfera consiste en la delicadeza de nuestro espíritu. Existen una en la otra. El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo”<sup>32</sup>.



Hacia 1921 el escritor y poeta Joaquim Gasquet, hijo de Henri Gasquet (de quien Cézanne hizo un retrato), publicó un artículo intitulado *Lo que me dijo* en el que relata, a modo de diálogo platónico, una serie de conversaciones que tuvo con el pintor. Si bien este escrito ha sido sujeto de duras críticas en lo que respecta a la factibilidad de las palabras del artista, es notable la influencia que tuvo en la imagen de Cézanne que se formó Gilles Deleuze<sup>33</sup>. Reiteradas veces Deleuze define los afectos como “el hombre ausente, pero por entero en el paisaje” [referencias], lo cual extrae por entero de uno de los párrafos del poeta:

Si yo pudiera, trabajaría siempre y sin mucha fatiga, y entonces vería. Sería el gran pintor de los simples. La naturaleza habla a todos. ¡Y bien!, jamás hemos pintado el paisaje. *El hombre ausente, pero por entero en el paisaje*. [...] voy al desarrollo lógico de lo que vemos y sentimos a través del estudio de la naturaleza, a riesgo de preocuparme luego del procedimiento, no siendo para nosotros los procedimientos más que simples medios para llegar a hacer sentir al público lo que nosotros mismos sentimos y para recibir su aprobación.<sup>34</sup>

Cabe señalar que lo distintivo en el relato de Gasquet es la profundidad de las reflexiones del pintor, las cuales en más de una ocasión son palabras directamente gasquetianas, puesto que expresan una cercanía extrema a la filosofía idealista y a diversas concepciones estéticas de la época que hubieran eludido por completo al maestro Cézanne. No obstante, en más de una ocasión Gasquet intercaló textos ya conocidos, como por ejemplo las notas de Paul Cézanne hijo acerca de la doctrina de su padre o las cartas de Cézanne dirigidas a Bernard, lo cual comprueba en cierta medida la factibilidad de los diálogos.

Además de la unión con Deleuze, la importancia de este escrito también radica en la grácil articulación de la doctrina pictórica cézanniana. Esta es esclarecida,

32. Doran, *Conversaciones*, 196.

33. Ver Deleuze, *Logique*, 105-107.

34. Doran, *Conversaciones*, 205-206. Énfasis del autor.



puesto que se torna más legible y aparenta una mayor prolijidad comparada con los demás textos. No obstante, las palabras de Cézanne también se ocultan cuanto que uno debe discernir si está leyendo al pintor o al poeta. En el Cézanne gasquetiano se observa un alcance metafísico superior respecto de los otros textos recopilatorios. Esto es así, por ejemplo, cuando Cézanne señala que la naturaleza es “siempre la misma” y que al mismo tiempo “nada de ella, de lo que nos aparece, se conserva”<sup>35</sup>. La modulación pictórica es la mejor manera de representar este espacio suicida y variable, el cual se convierte constantemente, provocando que la variación sea la constante y que la constancia sea variable. El arte debe brindar el “estremecimiento de su duración [la de la naturaleza] con sus elementos, la apariencia de todos sus cambios”<sup>36</sup> para descubrir el fondo de la misma, el suelo invisible. Este suelo puede ser Nada o Todo, dependiendo de la capacidad del pintor de esbozar el volumen de las cosas. En la medida que la obra exprese la cordialidad entre los elementos, los cuales se conjugan densamente en la tela y se despliegan en el espacio profundo, entonces se ha logrado captar las sensaciones.

El artista “no es más que un receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato de registro”<sup>37</sup>; un aparato frágil y complicado pero clave para el hecho pictórico, puesto que es él mismo el interventor, el “enclenque” que se mezcla voluntariamente con la naturaleza e infiltra en ella “su pequeñez”. Sumergido en el hecho pictórico, el artista deviene uno con su cuadro, deviene una especie de caos coloreado que conserva las sensaciones e impresiones provenientes de su encuentro con la naturaleza:

Somos un caos irisado. Llego ante mi motivo, me pierdo en él. Fantaseo, vagabundo. El sol me penetra sordamente, como un amigo lejano, que recalcanta mi pereza, la fecunda. Germinamos. Cuando la noche vuelve a caer, me parece que ya no pintaré y que jamás he pintado. Hace falta la noche para que pueda despegar mis ojos de la tierra, de ese rincón de tierra en que me he fundido. Una bella mañana, al día siguiente, lentamente me aparecen las bases geológicas, se establecen capas, los grandes planos de mi tela, dibujo mentalmente su esqueleto pedregoso. Veo aflorar las rocas bajo el agua, veo que pesa el cielo, toda cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas salen de un abismo. Comienzo a separarme del paisaje, a verlo. Me desprendo de él con este primer esbozo, esas líneas geológicas. La geometría, medida de la tierra. Una tierna emoción me asalta.<sup>38</sup>

35. Doran, *Conversaciones*, 190.

36. Doran, *Conversaciones*, 190.

37. Doran, *Conversaciones*, 191.

38. Doran, *Conversaciones*, 197.



El pintor es él mismo el caos profundo de la naturaleza que ha atravesado como un proyectil la atmósfera que lo separaba del objeto. Perforado el umbral nebuloso, necesariamente debe converger con “el motivo”: “Me siento coloreado por todos los matices del infinito. Desde entonces, no hago más que uno con mi cuadro”<sup>39</sup>. La doctrina de Cézanne se separa de la copia pictórica, la naturaleza y las sensaciones son en sí mismas irreductibles. La geometría de la Naturaleza descubre su lógica intrínseca, como ocurre con el sol, el cual se reproduce por medio de su luz que baña los objetos. Cada pincelada debe corresponder:

A una respiración del mundo, de la claridad, allí, sobre sus patillas, sobre su mejilla. Nosotros debemos vivir en acorde, mi modelo, mis colores y yo, teñir juntos el mismo minuto que pasa. Si usted cree que hacer un retrato es simple... Escuche un poco, ante todo hace falta el modelo... ¡El alma!<sup>40</sup>

La lectura de la naturaleza posee dos principales características: por un lado, la minuciosidad de la caligrafía, o las pequeñas pinceladas paralelas que se distienden en diversas direcciones y en colores alternos y alternantes, con los que el paisaje es modulado. De esto se desprende el segundo aspecto, el geometrismo del hecho pictórico (el cual Deleuze llamará el “armazón”, y que será previo al diagrama pictórico). Las formas adquieren una disposición geométrica y lógica, en el que el conjunto de elementos es atravesado por líneas diagonales y verticales que se cruzan y que se mezclan en una distribución caótica y controlada, un “caosmos” pictórico.

El objetivo de este lenguaje tan específico es manifestar lo profundo que alcanza la vista y el cerebro y cuyo encuentro Cézanne denomina “ma petite sensation”. Esta pequeña sensación es un modo insustituible de investigación de las estructuras profundas del ser, una búsqueda pictórico-ontológica, en el que el lienzo devino captura de realidad, consciencia de la misma:

Ese es el poder de su arte, su artificio: hacer verosímil una representación [...] El florero<sup>41</sup> está ligeramente inclinado hacia la izquierda y el azul del fondo también está enmarcado en unas líneas oblicuas, que trazan unas diagonales interiores. Esas verticales juegan, por otra parte, con las horizontales del

39. Doran, *Conversaciones*, 208.

40. Doran, *Conversaciones*, 263.

41. *El florero azul* (1885-1887).



lienzo, nunca paralelas y de imprevistos resultados según los preceptos ortodoxos de la perspectiva.<sup>42</sup>

Cézanne intenta captar la diversidad de la naturaleza, su variabilidad constante. Por medio de sus preceptos pictóricos logra transformar la fundamentación estética de la contemplación artística de la naturaleza, quebrando totalmente la noción de “transcripción mimética de la realidad”<sup>43</sup> y fundando la creación pictórica como expresión de sensaciones y conceptos. Las sensaciones y su “pictoricidad” serán embebidas por el vocabulario de vanguardia puesto que la inmensidad misma del espacio profundo permite la infinidad de lenguajes pictóricos que la describen.

Para concluir este capítulo, conviene dar un ejemplo de esto último. Es posible ver la influencia cézanniana en *Notas de un pintor* de Henri Matisse, quien se destaca como la figura predominante del breve *fauvismo*. Para Matisse, la percepción en sí misma ya es expresión y se confunde enteramente con el sentimiento de la vida y el modo en el que es expresada:

La expresión, para mí, no reside en la pasión que aparecerá en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Consiste en la disposición de mi cuadro, el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones, todas estas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos.<sup>44</sup>

Los bravos colores expresan las “sensaciones fugaces”, ya no importa la eficacia del trampantojo, sino que prepondera la sensación y la geometría del cuadro: la composición. Lo importante es el acorde armonía-ritmo, la combinación afectiva y perceptiva del cuadro:

Contemplad, por el contrario, un cuadro de Cézanne: en él todo resulta bien combinado; a cualquier distancia y sea cual sea el número de personajes, distinguiréis con claridad los cuerpos y comprenderéis cómo se acoplan los miembros entre sí. Si hay en el cuadro tanto orden y claridad se debe a que desde un principio ese orden y esa claridad existían en el espíritu del pintor o que el pinto tenía consciencia de su necesidad. Los miembros pueden

42. Minguet, *Cézanne*, 50-51.

43. Minguet, *Cézanne*, 72.

44. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 46.





cruzarse, mezclarse; sin embargo, cada uno se mantiene siempre vinculado, para el espectador, al mismo cuerpo y participa de la idea de cuerpo: toda confusión ha desaparecido.<sup>45</sup>

No importa entonces la adecuación de la gama cromática, incluso de cada color y elemento del hecho pictórico, sino que la inspiración es exclusivamente, puesto que:

La sensación que me proporciona [el paisaje]: la pureza helada del cielo, que es de un azul agrío, expresaré la estación tanto como el matiz de las hojas. Mi propia sensación puede variar: el otoño puede ser dulce o cálido como una prolongación del verano, o, por el contrario, fresco, con un cielo frío y árboles amarillo limón que dan una impresión de frío y ya anuncian el invierno. La elección de mis colores no responde a ninguna teoría científica: está basada en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad.<sup>46</sup>

La figura de Cézanne es clave para las primeras vanguardias artísticas del siglo XX así como para la estética que la acompaña<sup>47</sup>. Su fervorosa dedicación a la lectura de la naturaleza y su recopilada doctrina convirtieron el fondo del pensamiento estético para siempre. Así como el pintor crea el hecho pictórico en función de sus sensaciones, quien observa el cuadro se sumerge en la profundidad atmosférica donde todos los objetos se pliegan. El cuerpo se diluye en lo profundo del espacio. El suelo iridiscente quiebra totalmente la línea que simula el punto de fuga estricto y la profundidad del espacio deviene color. El color denota las distancias, los grados de intensidad que componen el espacio.

45. García, Serraller y Fiz, *Escritos*, 49.

46. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 49.

47. Si bien es posible concebir al impresionismo (y en ese caso también a los *macchiaioli*) como una de las primeras vanguardias, en la medida que su arte *avant-garde* causó una revolución pictórica, es preciso definir la vanguardia más estrechamente. Tal como señala el crítico Herbert Read, Cézanne (particularmente su método) provocó un quiebre en lo que respecta a la metodología del pintar y a la del estudio del modelo. Este quiebre dará entrada a las primeras vanguardias del siglo XX propiamente dichas (Expresionismo, Puntillismo, Fauvismo, Orfismo, Cubismo —sintético y analítico—, etc.), las cuales se servirán del pintor francés como su guía. Es a partir del incesante estudio cézanniano que la pintura deviene una geometrización del espacio y del “caos iridiscente” que componen las fuerzas invisibles de la Naturaleza. Asimismo, cabe también mencionar la tesis doctoral de Wilhelm Worringer, titulada *Abstracción y naturaleza* como uno de los principales sustentos filosóficos que tuvo el arte de los años de 1900 (particularmente el grupo vanguardista *Der Blaue Reiter*). Por lo tanto, estudiar a Cézanne y su revolución pictórica sirve para establecer las bases de comprensión de una vanguardia que estalló bruscamente en miles de fragmentos que, sin la figura de Cézanne (sumado a Gustav Moreau, Francisco de Goya, Vincent Van Gogh y Edvard Munch) permanecerían dispersos y sin un factor en común que coadyuve a su análisis. Ver Herbert Read, *A concise history of modern painting* (Londres: Thames & Hudson, 1974), 11-67; Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 77-102.



## Gilles Deleuze: el arte y los bloques de sensación

“Toda sensación es una pregunta, aun cuando el silencio responde”<sup>48</sup>.

La teoría pictórica deleuziana se encuentra desarrollada principalmente en dos textos, *¿Qué es la filosofía?* (1994) y *Lógica de la sensación* (1980)<sup>49</sup>. Además, se cuenta con las lecciones que Deleuze dictó en la Universidad de Vincennes (París, Francia) entre 1981 y 1982 acerca del diagrama pictórico y que fueron publicados en castellano en *Pintura: el concepto de diagrama* (2008). Aquí, el filósofo arroja luz sobre varios elementos de su lógica de la sensación y se detiene hasta agotar la profunda noción de diagrama pictórico y su vínculo con el caos, el abismo (o el caos-abismo), el armazón pictórico (para el cual se sirve nada más y nada menos que de Cézanne) y la creación pictórica como lucha del artista contra el *cliché*. En efecto, en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze, junto con Félix Guattari, definen el arte como la creación de bloques de sensación, o de seres de sensación. La influencia de Cézanne sobre Deleuze difiere a lo largo del corpus estético del filósofo, y es allí donde se encontrarán los puntos clave que permiten corroborar en qué medida Cézanne es filtrado por Deleuze, qué adopta el filósofo del pintor y qué modifica del mismo.

Para Deleuze el arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva en sí. No solo el arte conserva la obra misma, sino que de esa manera el arte *se* conserva. Así, el arte es independiente del artista tanto como la obra es independiente de su “modelo”, de los “personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura”<sup>50</sup>. Lo que conserva el arte, o la obra de arte es un bloque de sensaciones. Este bloque es un compuesto de perceptos y de afectos. Los perceptos son percepciones que han sido despojadas de la individualidad que las experimenta. Los perceptos ya no son percepciones, sino que son la singularidad de la percepción. Los afectos, “ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos”<sup>51</sup>. Las sensaciones, entonces, son seres que valen por sí mismos y que exceden cualquier vivencia individual,

48. Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2019), 198.

49. Ciertamente, Gilles Deleuze y Félix Guattari también reflexionan y analizan filosóficamente la pintura en su escrito *Mil Mesetas*. No obstante, el arte es primordialmente abordado allí desde la música, debido a lo cual en este artículo la investigación se hará en torno a los escritos donde la pintura cumple un rol central.

50. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 164.

51. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.



Están en la ausencia del hombre [...] porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.<sup>52</sup>

Estos bloques de sensación contienen impreso el fin mismo del arte, el cual consiste en la autosubsistencia: el compuesto debe sostenerse a sí mismo. De esta manera la obra de arte logra quebrar la individualidad de la cosa, que solamente es capaz de perdurar en función de la durabilidad del material. El artista tiene la tarea de hacer algo que se sostenga en pie por sí mismo. Para hacerlo, es necesario que la obra sufra

Una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de las percepciones y de las afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios internos de sostenerse en pie (o sentado, o tumbado).<sup>53</sup>

Esto está en consonancia con el arte de Cézanne, quien profundiza el quiebre total de la línea del dibujo que deviene la profundidad sensibilizada por el color. El pintor confiere al bloque un acrobatismo que le permite sostenerse de pie, que es el acto “mediante el cual el compuesto de sensaciones credo se conserva a sí mismo”<sup>54</sup>. Esta contorsión se relaciona con el *atletismo* pictórico que Deleuze desarrolla en *Lógica de la sensación*: pintar es describir las fuerzas que agreden a la Figura, que la doblan y la someten a una excesiva rutina de ejercicio. Un movimiento intenso, deformado y deformante, fluye por todo el cuerpo y en cada momento transfiere la figuración al cuerpo, deformándolo totalmente. El cuerpo pictórico habita bajo la influencia de diversas fuerzas y movimientos que lo doblegan totalmente.

Este repliegue y despliegue del cuerpo pictórico surge del contorno, el “lugar” o plano donde la estructura material y la Figura, y la Figura y el fondo liso [*aplat*] intercambian las fuerzas. La estructura material se pliega alrededor del contorno para aprisionar la Figura, la cual debe acompañar el movimiento de todas las fuerzas estructurales. El atletismo de la figura es su capacidad de resistir con

52. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

53. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

54. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.



cierta flexibilidad las fuerzas que la contorsionan tan agresivamente. La Figura deviene solo a partir de este movimiento, el cual la confina y en el cual ella se confina a sí misma, definiéndose.

Del mismo modo que la Figura requiere la estructura material para conservarse a sí, los bloques de sensación necesitan “bolsas de aire y de vacío”<sup>55</sup>. La sensación se compone con el vacío, componiéndose consigo misma, porque el vacío es también el espacio de respiración, el albergue del dinamismo. El lienzo debe tener un *breathing-room* para que la Figura ejerza su atletismo.

Las sensaciones, para Deleuze, son perceptos y no percepciones que “remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sobra y luz”<sup>56</sup>. La sensación es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa es la sonrisa del óleo; no es ella misma la sonrisa de fulano o mengano, ni tampoco es ella misma una sonrisa, sino que es el afecto o el percepto de la sonrisa. En el lienzo no se pinta *una* sonrisa, sino que es *la* sonrisa. Por derecho, la sensación no se identifica con el material, este solamente es la condición de hecho de las percepciones y afectos. El arte se desenvuelve libre de este condicionamiento, “aun cuando el material solo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí en *la eternidad que coexiste con esta breve duración*”<sup>57</sup>. La sensación goza de la eternidad durante cada uno de los instantes que perdura el material, provocando que el material se traslade y se conjugue con la sensación.

Por lo tanto, la finalidad del arte consiste en “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”<sup>58</sup>. El percepto es para Deleuze el paisaje antes del hombre, la ausencia del hombre en el paisaje o la disolución de la individualidad de la persona que deviene algo totalmente afín al espacio pictórico. Sin ir más lejos, así como los perceptos son los paisajes no humanos de la naturaleza, los afectos son “precisamente estos devenires no humanos del hombre”<sup>59</sup>. El artista deviene con el mundo contemplándolo, el pintor deviene

55. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 166.

56. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 167.

57. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 168.

58. De esto surge la *monumentalidad* de la obra de arte. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 168 y 169.

59. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 170.



mundo observando y el cuerpo expectante se desintegra en su relación, en el *entre* de la experiencia estética. El pintor deviene universo con su estilo que le permite elevarse de las percepciones vividas y ascender al percepto, de las afecciones vividas al afecto, de esta manera desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. El artista es alguien que deviene, alguien que ha visto algo demasiado grande e intolerable que habita en los estrechos brazos de la vida, en el rincón de la naturaleza que percibe, en las baldosas de los arrabales, en la ramita desnuda de un árbol azotado por el viento de otoño; allí los personajes del artista acceden a una visión:

Que compone a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento, haciendo estallar las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo<sup>60</sup>, de luz cruda o crepuscular, de púrpura o de azul, que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos.<sup>61</sup>

Por lo tanto, las sensaciones no son el paso de un estado vivido a otro, sino que son devenir no-humano de los seres humanos, la desintegración de la individualidad que hace a cada uno fulano, mengano o sultana. Se trata de una “contigüidad extrema”, un abrazo entre dos sensaciones distinguidas. La obra de arte es una zona de indeterminación o de indiscernibilidad, como si animales y personas hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Esa diferenciación es lo que Deleuze llama afecto:

[...] El propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon. [...] El afecto, por supuesto, no lleva a cabo un regreso a los orígenes como si volviéramos a encontrar, en términos de semejanza, la persistencia de un hombre bestial o primitivo por debajo del civilizado.<sup>62</sup>

60. Es posible que Deleuze esté haciendo una referencia explícita al pintor Robert Delaunay, quien defendió las nociones de profundidad y perspectiva cézannianas en contra del cubismo.

61. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 172.

62. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 175.



El hecho artístico se trata del aquí-y-ahora donde los rasgos animales, vegetales, minerales y humanos no se distinguen, sino que se conjugan todos de manera simultánea en un cuerpo artístico, o pictórico, que se relaciona directamente por medio de las sensaciones y deviene universo. En suma, el artista es quien presenta e inventa afectos en relación con los perceptos o las visiones que también da: “Nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto”<sup>63</sup>. El arte es el lenguaje de las sensaciones, es lo que desmonta la organización de afecciones y percepciones, sustituyéndolas por un compuesto monumental de perceptos y de afectos. La obra de arte nace de los paisajes, personajes, ritmos y acordes arrancados de los colores y de los sonidos. El ser de sensación no es la carne, no es la materia constituyente y condicional, sino que es el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, el compuesto de los devenires no humanos del hombre. La carne revela y se diluye en su revelación perdiéndose en los devenires que propaga y difuminando su individualidad. Esto que revela es el compuesto de sensaciones: la pintura es sensación y sólo sensación.

El arte es composición estética; “no hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemáticas, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación”<sup>64</sup>. Aquello que no está compuesto no es una obra de arte. La sensación se realiza en el material y a través de él, se proyecta sobre un plano de composición “técnico” preparado de tal modo que termine siendo recubierto por el plano de composición estético, sensorial:

Es necesario por lo tanto que el propio material comprenda unos mecanismos de perspectiva gracias a los cuales la sensación proyectada no sólo se realiza cubriendo el cuadro, sino siguiendo una profundidad. El arte goza entonces de una apariencia de trascendencia, que se expresa no en una cosa que tiene que representar, sino en el carácter paradigmático de la proyección y en el carácter “simbólico” de la perspectiva.<sup>65</sup>

La sensación compuesta, propia de la creación artística, tiene la capacidad de desterritorializar aquello que reunía las percepciones y afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. La pintura realiza un quiebre absoluto de la unión cohesiva y orgánica de las personas que se encuentran moduladas en el lienzo, es “el proceso por el que la base de la identidad, el suelo proverbial a los pies es erosionado, lavado

63. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 177.

64. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 194.

65. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 195.



como el lecho de un río hinchado la inundación, es inmersión<sup>66</sup>. La desterritorialización es el momento en el que un paisaje deviene humano sin que haya un solo ser humano pintado en él; se trata del profundo hundimiento de la persona que se despliega afectiva y estéticamente, deviniendo puro afecto y pura sensación<sup>67</sup>.

El paisaje se caracteriza por desnudar a las personas y extirparles su identidad, ligándolas totalmente a las sensaciones, las cuales son expresadas por la obra artística. El rostro de la persona es despojado de su carácter individual y pasa a ser un rostro que expresa puros afectos, el paisaje deviene pura sensación pictórica y expresa el compuesto de sensaciones que desterritorializa el individuo. Sin embargo, la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque

Erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo, el plano de composición arrastra la sensación desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito. [...] Abrir o hendir, *igualar lo infinito*. Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.<sup>68</sup>

## La pintura y el hecho pictórico

Deleuze hace énfasis en la importancia de la modulación del artista y el acto propio de la creación, en la cual el artista debe primero “limpiar” el lienzo de los *clichés* que la ocupan totalmente. La creación del hecho pictórico está atravesada por el diagrama, el cual se caracteriza por no ser una idea, no es algo que habita *in mentis* y que luego es representado figurativamente<sup>69</sup>. El diagrama pictórico es una instancia operativa que da comienzo al momento del hecho pictórico y que concluye el momento prepictórico.

66. Ian Buchanan and Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005), 23.

67. Sobre la relación entre la desterritorialización y el arte ver Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 155-197.

68. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 198-199.

69. La noción de “Diagrama” es central para la filosofía del arte de Gilles Deleuze. No obstante, dicho concepto sufre varios movimientos a lo largo del desarrollo filosófico del autor. Por ejemplo, en *Mil Mesetas*, el Diagrama (en cuanto considerado como diagrama pictórico) es cercano a la “abstracción” de Worringer definida como el afán de “arrancar el objeto del mundo exterior” o de su “nexo natural”. Worringer, *Abstracción*, 93. Asimismo, el diagrama es para Deleuze y Guattari una “máquina abstracta” que se define por sus agenciamientos concretos (de descodificación y desterritorialización); justamente la obra de arte es una desterritorialización (o en términos de Worringer una abstracción) de aquello perteneciente al territorio, como por ejemplo el ritornelo que deviene música en *Bolero* de Maurice Ravel o el devenir-animal de Jack London en *White Fang*. Sin ir más lejos, tal como señala Jakub Zdebek la noción de Diagrama deleuziana adquiere diversas definiciones en sus varias facetas. En este artículo se analizará exclusivamente el diagrama pictórico o el “diagrama de sensación”. Ver Jakub Zdebek, *Deleuze and the diagram: aesthetics threads of visual organization* (Londres: Continuum, 2008), 109-141.



Se trata de un punto de caos-catástrofe dentro del lienzo que modula el *cliché* al punto de erradicarlo. El *cliché* es aquello que ya está ahí, el lienzo jamás es “blanco” sino que está poblado de representaciones figurativas. La composición pictórica nace a partir de la limpieza del diagrama, una máquina ciega y muda que permite hablar y ver desplegando las relaciones de fuerzas que perforan los cuerpos, fuerzas invisibles que reverberan en el trasfondo de los *clichés*. El diagrama es un mapa de las relaciones entre fuerzas, un mapa de intensidad. El diagrama es la posibilidad, no es la imagen misma, no es el objeto, no es un ícono, sino que es lo que permite la presencia de la obra de arte y la creación del bloque de sensación: es el cimiento del devenir del hecho pictórico. El diagrama es un no-lugar, un espacio entre lo visible y lo in-visible que no es representativo y que debe ser encarnado en algún tipo de imagen.

Para Deleuze, el diagrama pictórico pone en relación las ideas de caos y la de germen, es decir, el diagrama pictórico instaaura una relación necesaria que lleva al concepto de caos-germen. El caos-germen es un caos del cual debe nacer algo, es el caos que debe necesariamente estar presente en la tela para que de él brote el hecho pictórico. El diagrama es esencialmente manual. Es una mano desencadenada que no sigue al ojo obedientemente, sino que es óptico-sonora, es la mano liberada de la subordinación a las coordenadas visuales; no reacciona ante el paisaje, sino que lo modula, ejerce su intervención; es los colores, las líneas pictóricas y la profundidad. El diagrama no es todavía las líneas y los colores, pero es la posibilidad de ellos; es el gris negro/blanco en el que las coordenadas visuales se derrumban o del cual sale la gama lumínica y el gris verde/rojo del cual brota la gama de colores. En relación con un antes –gris negro/blanco– puede arrastrar todo hacia la catástrofe, deshaciendo las semejanzas y quebrando las figuras. En relación con un después –gris verde/rojo– permite el nacimiento del hecho pictórico, la pintura misma. El diagrama también es el antes de la modulación. Es la instancia a través de la cual se deshace la semejanza y se produce la imagen-presencia. Derrumbe de semejanza y producción de imagen, antes-después, momento pre-pictórico y hecho pictórico. El diagrama es el *entre*. Está ahí. El diagrama pictórico debe estar. Es preciso que el diagrama viva en el cuadro, el hecho pictórico da testimonio del atravesamiento, del abismo ordenado<sup>70</sup>.

Para Deleuze pintar es modular algo en función de otra cosa. Aquello que es modulado Deleuze llama *médium*. El *médium* se modula en función de una señal, la cual es el modelo, “lo que hemos llamado con Cézanne el motivo [*motif*], y que no es lo

70. Gilles Deleuze, *Pintura: el concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2008), 90-103.





mismo que el modelo<sup>71</sup>. Pintar es la modulación del color y de la luz y tiene como función transmitir una señal, la cual no es el modelo. El modelo es simplemente un régimen de modulación en sentido amplio, la señal, por contrario, es el espacio:

Un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio... Y quizás también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo. Eso es la señal. La señal a transmitir sobre la tela es el espacio. Puede ser que los grandes estilos de pintura varíen al mismo tiempo y según los tipos de espacio-tiempo. Un espacio-tiempo a transmitir sobre la tela. [...] pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio.<sup>72</sup>

Pero la pintura no es solo la modulación, es también la expresión de las sensaciones. Para ello se debe ir más allá de la simple figuración, se tiene que superar la representación ilustrativa o figurativa del modelo. Expresar la sensación es modular el objeto, lo cual puede hacerse de dos maneras: puede irse más allá de la figuración y dirigirse hacia la forma abstracta, o bien puede superarse dirigiéndose hacia la Figura. Uno de los caminos más simples para ir hacia la Figura es justamente el de Cézanne: por medio de la sensación:

La figura es la forma sensible relacionada a la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, el cual es de la carne, mientras que la forma abstracta está dirigida a la cabeza y actúa a través del cerebro intermediario, el cual es más cercano al hueso. [...] La sensación tiene una cara girada hacia el sujeto [...], y otra girada hacia el objeto. [...] [La sensación] es las dos cosas indisolublemente, es el Ser-en-el-mundo, como dirían los fenomenólogos: al mismo tiempo yo *devengo* en la sensación y algo *acontece* a través de la sensación, uno a través del otro, uno en el otro.<sup>73</sup>

Es el mismo cuerpo el que, siendo tanto objeto como sujeto, da y recibe la sensación. Como espectador, ese cuerpo experimenta la sensación adentrándose en la pintura y logrando la unidad entre sentir y ser sentido<sup>74</sup>. La sensación no se encuentra en el libre o desarticulado juego de luz y color (las impresiones); por el contrario, está en el cuerpo:

71. Deleuze, *Pintura*, 144.

72. Deleuze, *Pintura*, 169.

73. Deleuze, *Logique*, 39.

74. Esta relación entre cuerpo artístico y cuerpo observador de la obra de arte también está en consonancia con la estética de Spinoza, particularmente, con la función de la imaginación, o las ideas confusas que, una vez aclaradas por medio de la experiencia estética, devienen ideas claras que expresan la eternidad de Dios por medio de las cosas singulares. Sobre este tema ver Felipe Matti, "El cuerpo artístico: la obra de arte en Baruch de Spinoza" (tesis de grado, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2020), <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11448>



El color es en el cuerpo, la sensación es en el cuerpo, y no en el aire. La sensación es aquello que es pintado. Aquello que es pintado en el lienzo es el cuerpo, no en tanto que es representado como un objeto, pero en tanto es experimentado como paciente de esta sensación.<sup>75</sup>

Lo que se pinta es la sensación, lo que se registra es el hecho. La sensación es para Deleuze lo que denuncia la realidad. La Figura es atravesada por diversas fuerzas que la modulan y la contorsionan, demandando de ella una destreza física muy elevada, directamente atlética. La sensación es aquello que se transmite directamente y pasa de un orden (o nivel) a otro; la sensación deforma totalmente los cuerpos en la medida que se vuelven cuerpos des-organizados. Esto quiere decir que la sensación es en sí misma una sola que varía en diferentes dominios, los diversos órdenes son todos la misma sensación que envuelve todos aquellos cuerpos que afecta sea como seres sensibles o sintientes. El pintor es quien visibiliza esta unidad de los sentidos a partir de la Figura:

Esta operación es posible solamente si la sensación de un dominio particular [...] es en contacto directo con el poder vital que excede cada dominio y que los atraviesa a todos ellos. Este poder es el Ritmo, el cual es más profundo que la visión, la audición, etc. El ritmo se manifiesta como música cuando involucra el nivel auditivo, y como pintura cuando involucra el nivel visual. Esto es una “lógica de los sentidos”, como dijo Cézanne, el cual no es ni racional ni cerebral. Lo definitivo es por lo tanto la relación entre sensación y ritmo, el cual ubica en cada sensación los niveles y dominios por el cual ella pasa. [...] Es una diástole-sístole: el mundo que me captura encerrándose alrededor mío, el yo que se abre al mundo y que abre el mundo en-sí.<sup>76</sup>

La sensación conecta a los diversos cuerpos de una manera profunda o rítmica y recorre la trayectoria que, en un sentido meramente espacial, parecería separar al espectador del arte y el creador del hecho pictórico. La atmósfera cézanniana que reverbera entre el motivo y el pintor es para Deleuze la sensación en sí misma, que encierra todo el universo caótico donde se encuentran sujeto y objeto pictóricos. De esta manera, la sensación quiebra esta distancia y la hace añicos, des-organizando no sólo a la Figura sino al espectador en sí mismo. La sensación, entonces, va más allá del organismo, vinculando los diversos cuerpos en su nivel más vital, en su nivel des-organizado.

75. Deleuze, *Logique*, 40.

76. Deleuze, *Logique*, 46.



El cuerpo sin órganos [...] es un cuerpo intenso e intensivo. Es atravesado por una ola que traza niveles o umbrales en el cuerpo de acuerdo con las variaciones de su aptitud<sup>77</sup>. Por lo tanto el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. La sensación no es cualitativa o cualificada, sino que solamente tiene una realidad intensiva, la cual ya no determina dentro suyos elementos representativos, pero variaciones alotrópicas. La sensación es vibración.<sup>78</sup>

## Conclusiones

En conclusión, la tarea del pintor es visibilizar estas fuerzas que son ellas mismas invisibles. Esto es así porque la fuerza es la condición de posibilidad de la sensación: para que una sensación exista una fuerza debe ser ejercida sobre un cuerpo<sup>79</sup>. No obstante, aunque la fuerza es la condición de la sensación, la fuerza no es la que ulteriormente es sentida. La sensación da el motivo o armazón geométrico que recorre la naturaleza y permite la coloración de la profundidad. La Figura paciente se injerta en un movimiento de expansión y contracción: una expansión en la que los planos (verticales y horizontales) se conectan y mezclan en la profundidad y, a su vez, una contracción por medio de la cual todo es restaurado en el cuerpo, en la masa, como un punto de desequilibrio o caída. Por medio de esta respiración la geometría deviene sensible, las sensaciones claras y durables. Así se realiza la sensación, uno ha pasado de la posibilidad al hecho, del diagrama a la pintura<sup>80</sup>.

El arte es la realización de las sensaciones. Aquí, Deleuze se sirve del descubrimiento de la estética cézanniana, la cual erradica la tarea representativa y figurativa de la pintura intercambiándola por la lectura de la naturaleza, la creación y expresión de las sensaciones. Deleuze hace uso de Cézanne para dar un paso más profundo, y da lugar no solo al cuerpo sin órganos que se conjuga en el arte como sintiente y sentido, sino también al diagrama pictórico. El cuerpo artístico es figural, perforado por fuerzas invisibles las cuales son sensibilizadas por la pintura y que entablan una relación directa con quien observa la pintura, que deviene un cuerpo sin órganos receptor de los diversos seres de sensación pintados. Queda claro que Deleuze, si bien se sirve de la noción de sensación de Cézanne, desarrolla una estética novedosa que busca comprender el arte no-representativo. La lógica de la sensación se estira hasta llegar al expresionismo abstracto que

77. De su capacidad de sentir más o menos.

78. Deleuze, *Logique*, 47.

79. Deleuze, *Logique*, 112.

80. Deleuze, *Logique*, 112.



destruye el atril y deviene pintura totalmente horizontal, ubicándose en el suelo próximo a lo profundo con el objetivo de expresar las sensaciones independientes de cuerpos dibujados y trazados.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Documentos impresos y manuscritos

- [1] Deleuze, Gilles. *Logique de la sensation*. París: Éditions du Seuil, 2002.
- [2] Deleuze, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- [3] Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- [4] Deleuze, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2019.
- [5] Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002
- [6] Doran, Michael, comp. *Conversaciones con Cézanne*. Buenos Aires: Cactus, 2016.

### Fuentes secundarias

- [7] Bogue, Ronald. "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force". *Journal of the British Society for Phenomenology* 24, no. 1 (1993): 56-65. <https://doi.org/10.1080/00071773.1993.11644271>
- [8] Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Londres: Routledge, 2003.
- [9] Buchanan, Ian y Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005.
- [10] Buydens, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. París: Librarie philosophique J. Vrin, 2005.
- [11] Delaunay, Robert. *Del cubismo al arte inobjetivo*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- [12] González-García, Ángel, Francisco Calvo-Serraller y Simón Marchán-Fiz. *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal, 2009.
- [13] Honorato-Crespo, Paula. "Sensación y pintura en Deleuze". *Aisthesis*, no. 47 (2010): 272-283. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3304>
- [14] Hughes, John. *Deleuze and the genesis of representation*. Nueva York: Continuum, 2008.
- [15] Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

- [16] Matti, Felipe. “El cuerpo artístico: la obra de arte en Baruch de Spinoza”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2020. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11448>
- [17] Minguet, Joan. *Cézanne: obra de una vida*. Madrid: PML ediciones, 1994.
- [18] Read, Herbert. *A concise history of modern painting*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- [19] Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- [20] Zdebik, Jakub. *Deleuze and the diagram: aesthetics threads of visual organization*. Londres: Continuum, 2008.



